

# Les estratègies enunciatives d'un documental didàctic, el cas d'*Índia* de Roberto Rossellini

Àngel Quintana

Universitat de Girona

## Resum

En el documental *Índia*, el gran cineasta italià Roberto Rossellini va proposar una visió de la narrativa cinematogràfica basada en la recerca de la transparència, en la qual les imatges tenien com a funció la transmissió d'idees. Aquest propòsit va conduir Rossellini a la recerca de la imatge essencial i, per tant, a la vindicació implícita del seu alt valor cognitiu.

**Paraules clau:** documental, estratègies enunciatives, imatge essencial.

**Abstract.** *The Enunciative Strategies of a Didactic Documentary: The Case of India, by Roberto Rossellini*

In the documentary *India*, the renowned film maker Roberto Rossellini offered a vision of cinematographic narrative based on the search for transparency where images function as the means for transmitting ideas. This objective led Rossellini to search for the essential image and, therefore, the implicit vindication of its highly significant cognitive value.

**Key words:** documentary, enunciative strategies, essential image.

Uns quants anys després del rodatge de *The River*, Jean Renoir coneix Rossellini a París i li parla de la fascinació que sent per un món en el qual contínuament pot posar-se en dubte la vanitat que envolta la idea occidental de l'acció: «Jean Renoir, que va marxar a l'Índia dos anys abans per rodar *The River*, em va parlar moltes vegades de la virtut d'aquest país, fins al punt de generar-me la curiositat sobre el seu ritme de vida», recordava Rossellini en la seva autobiografia<sup>1</sup>. El cineasta italià va fer cas dels consells de Jean Renoir i el 9 de desembre de 1956 va arribar a Bombai disposat a dur a terme un complicat projecte de filmació de diversos documentals de caràcter geogràfic sobre l'Índia. En el moment de començar el viatge, Rossellini travessava una forta crisi respecte al cinema de ficció. El camí cap a la modernitat que havia obert amb

1. Roberto ROSSELLINI (1977). *Fragments d'une autobiographie*. París: Ramsay, p. 181.

*Stromboli* i *Viaggio in Italia*, dues pel·lícules en les quals s'establia un diàleg entre una naturalesa oberta al misteri i una ficció tancada en els límits establerts per la imaginació, no havia trobat cap mena d'acceptació per part del públic. Per altra banda, les relacions sentimentals que el cineasta mantenia amb l'actriu Ingrid Bergman també havien entrat en crisi. El viatge cap a l'Índia va esdevenir per Rossellini una escapada de la seva incerta relació sentimental, però va servir perquè dissenyés un dels primers projectes en els quals la televisió va establir un diàleg amb el cinema, per tal de buscar una via d'experimentació de caràcter antropològic en la qual es delimitaven els nous camins que una concepció àmplia de l'audiovisual podia obrir en els anys cinquanta. Rossellini va proposar un projecte audiovisual, en el sentit ampli de la paraula, en el moment en què la televisió es trobava en els seus orígens i quan el cinema estava disposat a poder cedir una part del seu pretès protagonisme artístic cap a un mitjà que volia imposar-se en l'esfera comunicativa. Aquest projecte audiovisual estava integrat per dues sèries de televisió rodades en 16 mm que, amb el títol de *J'ai fait un bon voyage* i *l'India vista da Rossellini*, van ser emeses per la cadena francesa ORTF y la italiana RAI, a més d'un llargmetratge rodat en 35 mm, *India, matri buhmi*.

Roberto Rossellini va dur a terme una recerca de caràcter antropològic sobre un país de 400 milions d'habitants que estava en procés de transformació de les seves estructures. Per altra banda, el cineasta va descobrir a l'Índia una manera d'entendre i veure el món absolutament antidogmàtica, amb la qual va poder retrobar un cert esperit proper al franciscanisme, que el propi cineasta va reivindicar com a forma de lluita contra l'orgull imperant en l'Europa dels miracles econòmics a *Francesco, Giullare di Dio* (1950).

El projecte *India* havia de ser el primer de diversos treballs en els quals, a partir d'una barreja d'elements de ficció i imatges documentals, s'establia una mena d'enquesta audiovisual sobre els problemes del món. Amb aquests projectes, Rossellini va voler posar en crisi la figura del director, observat com a autor pels nous cinemes des d'una perspectiva hereva del romanticisme, per començar a entreveure la figura del cineasta com a coordinador d'un ampli projecte audiovisual útil per al coneixement:

Allò que jo he fet per l'Índia, acabarà fent-se per tot el món. El resultat serà una obra molt àmplia, de la qual jo no podré ocupar-me tot sol. En seré únicament el promotor i l'animador, i tindrè molta gent treballant en el projecte, sobretot joves, tots orientats cap a la mateixa recerca. A Rússia, a Xina, a Amèrica del Sud, a Àfrica, pertot arreu<sup>2</sup>.

A la revista *Cahiers du cinéma* va reafirmar la seva posició en declarar que la seva experiència a l'Índia no era més que el punt de partida d'un gran projecte:

2. Roberto Rossellini a «La table ronde». Emissió radiofònica, maig de 1960. Recollit a Adriano APRÀ (ed.) (1991). *Roberto Rossellini. India*. Roma: Cinecittà Estero, maig de 1991, p.40.

Tota la meua aventura a l'Índia ha estat, per a mi, una mena d'estudi sobre un projecte audiovisual més ampli, que he decidit aixecar. Crec que tots els mitjans de difusió de la cultura han esdevingut estèrils, ja que han abandonat tota forma de comprensió de l'ésser humà tal com és<sup>3</sup>.

Les primeres informacions sobre el projecte de rodatge d'un film sobre l'Índia daten de 1955. Fereydoun Hoveyda, un dels guionistes acreditats en el llargmetratge, ha manifestat que Enrico Fulchignoni, que treballava en la secció de cinema de la UNESCO, li va parlar de viatjar amb cotxe amb Roberto Rossellini fins a l'Índia, durant el trajecte haurien de filmar imatges de Turquia, Irak i Afganistan<sup>4</sup>. En els mesos que el cineasta, després de la seva crisi sentimental amb Ingrid Bergman, es va instaurar a París, a més d'establir contactes amb els futurs directors de la *nouvelle vague* —sobretot François Truffaut, Jacques Rivette i Jean-Luc Godard— amb els quals afirmaria les bases per a un nou model de cinema, tenia com a obsessió llegir tota mena d'informacions sobre l'Índia. El projecte va poder tirar endavant gràcies a un acord inicial entre la companyia francesa de distribució Union Général Cinematographique, un crèdit d'un milió de lires de la Banca de Roma ofert a la companyia de Rossellini, Aniene Film i la invitació dels productors privats hindús Borkei Brothers. Per la seva banda, Enrico Fulchignoni va encarregar a Rossellini que rodés, de manera paral·lela al llargmetratge, diverses imatges documentals per a la UNESCO, les quals constituïrien després la base de la futura sèrie televisiva.

Rossellini va arribar a Bombai el 9 de desembre de 1956, acompanyat del seu operador Aldo Tonti. La primera dificultat amb què es va trobar va ser la manca de compromís dels productors privats hindús. El problema es va resoldre quan va establir contacte amb Jean Bhowmgar, responsable de la Film Division, organisme governamental, dependent del Ministeri d'Informació, encarregat d'ajudar el desenvolupament dels films documentals. En una carta adreçada a Enrico Fulchignoni, Roberto mostrava el seu desinterès pels mètodes dels productors privats hindús i la confiança en l'empresa estatal<sup>5</sup>.

El 10 de gener, el primer ministre Jawaharlal Nehru li va oferir l'oportunitat de filmar el viatge oficial que havia de realitzar durant tres dies pel país. El viatge va començar amb una parada a Nalanda, on es va recuperar un antic centre budista i on Nehru es va trobar amb el Dalai Lama; més tard, a Orissa, va inaugurar un dels projectes més monumentals, el pantà d'Hirakud; el viatge va finalitzar a la Universitat Tagore de Shantiniketan. Les imatges del viatge amb Nehru, que constituïrien el novè capítol de la sèrie televisiva, són el nucli des d'on va partir el projecte *Índia*. Després d'aquestes primeres escenes, Rossellini va rodar fins al 25 de gener a Bombai algunes imatges documentals corresponents

3. Fereydoun HOVEYDA; François TRUFFAUT (1959). «Entretien avec Roberto Rossellini». *Cahiers du cinéma*, núm. 94, abril de 1959, p. 4.
4. Mario VERDONE (1963). *Roberto Rossellini*. París: Seghers, p. 195.
5. Roberto ROSSELLINI, «Lettera a Enrico Fulchignoni», 25 de gener de 1957. Reproduïda a *Filmcritica*, núm. 390, desembre de 1988.

als tres primers episodis. El seu primer desplaçament va ser cap a un poble pescador proper a Bombai, on es va rodar el quart capítol. Entre el 18 de febrer i el 2 de març es van captar imatges en la jungla de Karapur, les quals van integrar el desè episodi. Més tard, va viatjar a la ciutat santa de Madurai, als llacs Malabar i a la zona de Kerala, on va recollir material per als capítols cinquè, sisè i setè. Tal com afirma Adriano Aprà, hi ha dubtes sobre qui va realitzar les imatges del vuitè episodi, centrat en el treball de construcció de la presa d'Hirakud. El primer cop que Rossellini va ser a Hirakoud va ser el dia de la inauguració de la presa acabada. Aprà creu que el material d'aquest episodi li va ser donat per l'associació Indian Films Development, la qual va encarregar-se, a més, d'oferir-li tota mena de material tècnic per dur a terme el rodatge<sup>6</sup>.

Rossellini no va començar el llargmetratge *India, matri buhmi*, fins després d'haver acabat les imatges documentals en 16 mm. El 9 de març va iniciar, a la selva de Karapur, la filmació del primer episodi del llargmetratge sobre la vida dels elefants. Els altres quatre episodis es van acabar de rodar a finals de juny, després que Rossellini aconseguís solucionar nombrosos problemes de caràcter tècnic i sentimental. El mes d'octubre, després del seu retorn a París, va començar a treballar en el muntatge, primer amb la sèrie televisiva i després en el llargmetratge.

En el projecte *India*, Rossellini va establir sempre una distinció entre el material en brut que havia de donar origen a la sèrie televisiva i el material construït del llargmetratge. Les imatges de la sèrie van ser una mena d'apunts sobre la situació global de l'Índia, una primera presa de contacte amb la realitat i l'esborrany d'un treball més elaborat on la ficció observada va ser posada en contacte amb una construcció més dramatitzada que no volia perdre en cap moment l'empremta d'allò real. El propi Rossellini va expressar el seu punt de vista sobre un seu poc usual procés de recerca, que en certa manera constitueix un precedent del treball que determinats cineastes actuals poden realitzar amb una càmera digital a partir de l'estudi de les localitzacions que s'utilitzaran per a la creació d'una ficció. La diferència està en el fet que Rossellini va proposar a *India* que els apunts fossin també matèria essencial d'una recerca global sobre una realitat exterior:

En la sèrie he volgut observar el món, amb la intenció de fer un simple reportatge, sense cap idea prèvia, només amb la voluntat d'arribar a establir una construcció cinematogràfica particular. En el film, per contra, la matèria es troba construïda dramàticament. Ja que allò que he intentat expressar és el sentiment provocar per l'Índia, he volgut copsar la calor interior de la gent de l'Índia. He intentat, si ho puc afirmar sense caure en el ridícul, de transformar poèticament les meves sensacions de reporter<sup>7</sup>.

6. Adriano APRÀ (1992). *Roberto Rossellini, India*. Roma: Cinecittà Estero, maig de 1992, p. 10.

7. Fereydoun HOVEYDA; Jacques RIVETTE (1963). «Entretien avec Roberto Rossellini». *Cahiers du cinéma*. núm. 145, juliol de 1963, p. 4.

En les declaracions a la revista *Cahiers du cinéma*, Rossellini sembla trobar-se obligat a establir uns trets diferencials entre els dos discursos audiovisuals que han utilitzat com a matèria la pròpia realitat geogràfica de l'Índia: la sèrie televisiva i el llargmetratge cinematogràfic. La separació que estableix Rossellini ens permet construir una interessant comparació entre una forma primitiva de cinema documental —el testimoni d'haver estat allà— i una forma moderna en la qual el cineasta s'impregna d'una realitat per poder crear, mitjançant els instruments que li ofereix el discurs documental, un assaig poètic. En el llargmetratge *Índia, matri buhmi*, la realitat exterior esdevé la matèria que el cineasta utilitza per construir un discurs, en el qual les diferents informacions que ens ofereix han estat regulades prèviament mitjançant un seguit d'estratègies. A *Índia, matri buhmi* existeixen diferents veus en *off*<sup>8</sup> que ens parlen i ordenen la realitat, fins acabar conferint a la pel·lícula documental un aspecte de relat semificcional. Rossellini no utilitza la forma clàssica de l'enunciació documental, en la qual un comentari en *off* es converteix en el símbol d'una certa objectivitat que contrasta amb la subjectivitat d'una càmera que es troba subjecta als límits de l'experiència, sinó que utilitza diferents comentaris en *off* de caràcter narratiu, que actuen com a certificat d'una pluralitat i com a transmissors d'un coneixement didàctic. A *Índia, matri buhmi*, les diferents estratègies de posada en escena i d'enunciació no estan encaminades a desrealitzar l'efecte documental, sinó al contrari, la seva intenció és la de reforçar l'efecte de transparència de les imatges, per tal d'aconseguir que aquestes puguin acabar presentant-se com a garantia d'una certa veritat del món.

Per comprendre les estratègies que Rossellini porta a terme per convertir *Índia, matri buhmi* en un documental modern, capaç d'alterar els codis establerts pel gènere, es necessari partir del seu esbós: la sèrie de televisió. En la sèrie, les imatges que roda Rossellini han de ser el certificat de la seva presència com a observador de la realitat, han de convertir-se en la reproducció d'un seguit de coses vistes. La sèrie respira un cert caràcter primitiu, no només perquè va ser realitzada en la televisió dels orígens, sinó perquè relaciona el poder cognitiu propi del cinema primitiu —en especial, el cinema Lumière— amb la voluntat cognitiva de la televisió. Com els operadors Lumière, que varen prendre vistes de diferents parts del món, el cineasta visita una realitat absolutament allunyada del seu univers quotidià, les seves imatges li serveixen per donar el testimoni d'allò que ha vist.

8. El concepte de veu en *off* ha estat qüestionat per la teoria anglosaxona i substituït pel de *voice over*. El sentit literal de la veu en *off* indica que qui parla es troba fora del camp visual de la càmera, però en el món de la diegesi. En canvi, en la *voice over*, la veu arriba des d'un altre temps i espai, el temps i l'espai del discurs. En l'àmbit de l'Estat espanyol, s'utilitza de manera indiferenciada el terme veu en *off*, és per això perquè, malgrat la seva imprecisió, hem decidit mantenir el terme o substituir-lo algunes vegades pel terme més precís de comentari en *off*. Sobre el problema terminològic, vegeu Sarah KOZLOFF (1988). *Invisible storytellers. Voice-over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press, p. 3.

El sistema d'enunciació que la sèrie utilitza per transmetre el saber és molt senzill i també enllaça amb la dialèctica del cinema primitiu. Les imatges estan muntades a distància, agrupades per temes mitjançant la contigüitat i rebutgen la continuïtat establerta amb els *raccords*. L'acte d'enunciació a partir del comentari en *off* està íntimament lligat a una experiència anterior i per això el dispositiu televisiu ha de mostrar-nos el cos de qui ha visitat l'Índia, el qual actua com a certificat de l'existència d'un *jo* narrador. El títol de les dues versions de la sèrie és prou explícit: *L'India vista da Rossellini* o *J'ai fait un beau voyage*. Rossellini ha vist l'Índia, ha realitzat un gran viatge i per tant és el propi cineasta qui, des de l'estudi televisiu, comenta les imatges durant el moment de la projecció. El cineasta assumeix la posició de l'explicador de les imatges del cinema primitiu. Així, a la versió francesa de la sèrie, Rossellini comenta amb el presentador Etienne Lalou les coses vistes, i des del primer moment anuncia que la seva mirada vol trencar amb els tòpics, amb les imatges prefigurades que els catàlegs turístics han construït de l'Índia. El cineasta vol mostrar una Índia allunyada de la mitologia, tal com es posa en evidència en el títol del primer capítol de la versió italiana de la sèrie televisiva: *L'India senza miti*.

Malgrat que les imatges vistes per Rossellini responen a una experiència viscuda, la sèrie no és una mena de diari íntim testimonial d'allò que ha vist, sinó una obra didàctica en la qual el cineasta dissimula la seva experiència sota la màscara de l'objectivitat. Per dur a terme aquesta estratègia, ha de convertir l'acte d'enunciació oral, mitjançant el comentari en *off*, en un acte didàctic. Per altra banda, l'acte de mostració es posa en evidència a partir del muntatge, que ha de proporcionar la sensació d'ubiquïtat de la càmera, desvinculant les imatges de l'experiència a la figura de l'enunciador vist com a testimoni de qui *ha estat allà*. Així, els fets explicats pel narrador no són exposats mitjançant un to subjectiu, ja que el narrador es constitueix en instància que disposa d'una informació privilegiada.

D'aquesta manera, la funció que el propi Rossellini assumeix com a instància enunciativa present a l'estudi televisiu, acaba situant-se més a prop de la figura de l'especialista que de la del testimoni. La sèrie televisiva també es troba determinada per les imposicions pròpies de l'àmbit informatiu en la qual va ser emesa. La televisió podia mostrar els aspectes de la vida col·lectiva d'un país i no pretenia reflectir els problemes subjectius d'un viatge individual. Aquesta idea va situar la sèrie dins dels límits imposats per la forma pedagògica clàssica, en la qual el saber constituït d'algú que sap —Rossellini, en aquest cas— es transmet a algú que no sap, l'espectador aliè a la realitat de l'Índia.

Per entendre la transformació que Rossellini va dur a terme al llargmetratge *India, mati buhmi* respecte a la sèrie televisiva i respecte a l'univers del documental cinematogràfic, hem de tenir en compte que la pel·lícula inaugura, en l'obra de Rossellini, una nova reflexió sobre la realitat, en la qual la tensió bàsica ja no se situa —com en les pel·lícules rodades amb Ingrid Bergman— entre la ficció i la realitat, sinó entre la il·lusió i el coneixement. Els mecanismes discursius del cinema capaços de provocar una il·lusió de realitat entren

en tensió amb unes imatges que tenen com a finalitat primordial la de transmetre un coneixement. A *Índia, matri buhmi*, la creació cinematogràfica s'orienta cap a un desig de vectorització de tots els components propis de la mediació fílmica cap a una nova forma de descripció de la realitat. El cinema de Rossellini parteix de la reivindicació del món visible, però per dur-la a terme necessita articular una sèrie de processos de mediació que permetin que l'espectador reconegui el món representat.

A *Índia, matri buhmi*, Rossellini utilitza els procediments propis d'allò que, dins la teoria literària, Kate Hamburger va definir com a *feintise* —acció de fingir—, com a estat de simulació intermedi entre els fets factuais —allò que veritablement ha succeït— i els fets ficticis —allò que no existeix o no ha pogut existir—<sup>9</sup>. Com veurem més endavant, en els episodis d' *Índia, matri buhmi*, la veu en *off* a la tercera persona és substituïda per una veu a la primera persona, en la qual diferents personatges es converteixen en testimoni d'una experiència individual i acaben fingint que aquesta experiència, que es desenvolupa davant dels ulls de l'espectador, és el testimoni d'una veritat. Rossellini articula *Índia, matri buhmi* a partir de la difícil harmonia que existeix entre una sèrie de veus enunciatives llunyanes que ens parlen des de diferents punts de vista i que ens situen en una curiosa frontera entre allò real i allò fictici, i orienten el relat cap a diferents discursos contraposats que van des del discurs didàctic sobre els elements que han configurat l'Índia com a país de la tolerància, fins a l'assaig personal sobre la utopia d'un univers sense ortodòxies. Aquesta multiplicitat de formes enunciatives acaba convertint-se en símbol d'una pluralitat harmònica que destrueix la idea del coneixement com a dogma i estimula la idea de l'educació com a transmissió d'informacions orientades cap a la producció d'un sentit. La pluralitat de formes acaba establint, també, un pont amb el tema central del llargmetratge: la integració de l'home amb la naturalesa.

*Índia, matri buhmi* està integrada per quatre episodis, en els quals es troba una breu història individual, i cinc interludis generals, de durada variable, que actuen com a nexes d'unió entre les diferents parts<sup>10</sup>. Aquests interludis pretenen donar una visió global de l'Índia. Al llarg de la pel·lícula, el comentari en *off* unifica les diferents parts i es transforma en el principal element estructu-

9. Vegeu Käte HAMBURGER (1986). *Logique des genres littéraires*. París: Seuil. En el terreny audiovisual el concepte de *feintise* ha estat reivindicat per François Jost, el qual l'ha definit com l'acte de construcció d'un món probable que remet a un *jo origen* semblant a un «subjecte d'enunciació determinat, individual, és a dir històric, en el sentit ampli del terme». François JOST (1995). «Le feint du monde». *Reseaux*, núm. 72-73, p. 186.

10 L'any 1997, la Cinémathèque Française va restaurar la versió francesa d'*Índia, matri buhmi*, que diferia en alguns aspectes relatius al comentari en *off*, sobretot, amb les imatges d'alguns interludis, com les que separen el tercer i quart episodis, que remetien a la idea de foc i en les quals Rossellini utilitza l'animació. La versió francesa va ser la primera a ser muntada per tal de ser presentada al festival de Cannes. El nostre estudi ha pres la còpia francesa com a punt de partida. Sobre la versió francesa, vegeu l'estudi de Nathalie BURGEAIS i Bernard BENOLIEL (eds.) (1997). *Índia, Rossellini et les animaux*. París: Cinémathèque Française.

ral —juntament amb el muntatge— dels components del relat. A diferència dels documentals tradicionals, a *India, matri buhmi* no existeix una única veu externa —extradiegètica— que a partir de l'omnisciència i mitjançant la tercera persona expliqui la situació global de l'Índia. En el llargmetratge, aquesta veu només es troba present en determinats moments, especialment en totes les seqüències de transició, en els breus moments introductoris i en l'episodi final, el protagonista del qual és una mona. La veu externa estableix una harmonia amb tres veus internes que marquen el to dels relats de vida que es troben presents en els tres primers episodis.

La veu que efectua el comentari des de l'exterior no es correspon, com en la sèrie de televisió, amb la veu de Roberto Rossellini, ni vol convertir-se en el testimoni de cap experiència viscuda, ja que és una veu sense cos. Aquest fet és important, perquè la veu deixa de ser la descripció —o el relat— de les coses vistes per algú que ha estat allà, per convertir-se en l'expressió d'una instància amb un ampli coneixement enciclopèdic. Aquesta veu en *off* comenta la pel·lícula mitjançant la tercera persona del singular, i ha de dirigir-se a l'espectador i contemplar-lo com un *tu*, que participa del discurs<sup>11</sup>. El to i la finalitat que adquireix l'acte de transmissió d'un saber varia en diferents moments d'*India, matri buhmi*, ja que també varien les diferents marques que revelen l'acte de l'enunciat. Per comprendre la importància de les diferents variacions, que acaben apartant l'ús del comentari en *off* de la seva funció tradicional, podem partir d'una anàlisi de la funció i del contingut d'aquesta veu exterior i impersonal.

Al començament d'*India, matri buhmi*, el comentari en *off* extern construeix un espectador model cap al qual va dirigida la pel·lícula. El narrador comença afirmant que «*pour quiconque vient de l'Occident, Bombay c'est la porte de l'Inde*» («per qui vingui d'Occident, Bombai és la porta de l'Índia»). L'espectador ideal de la pel·lícula pot ser qualsevol espectador occidental que vulgui conèixer la realitat profunda de l'Índia. La pel·lícula ha d'encarregar-se de revelar aquesta realitat. El narrador proposa un pacte amb l'espectador, el convida a realitzar un viatge, un desplaçament que l'ajudi a destruir els tòpics, els falsos mites, als quals ja s'havia oposat la sèrie de televisió. El pròleg del llargmetratge es limita a mostrar la porta de l'Índia, els espais quotidians de visibilitat urbana, centrant-se en la varietat de gentes, races i accions. El narrador ens parla de les diversions de Bombai, de la seva arquitectura, dels moviments de la massa, dels seus treballs artesanals. En diferents moments del seu discurs, el narrador sembla divertir-se duent a terme diferents jocs lingüístics amb els

11. Davant del debat sobre si l'acte d'enunciació és impersonal o si les seves marques tenen un caràcter antropomòrfic, hem decidit prendre partit per la segona opció. No creiem, tal com va reivindicar Christian Metz, que l'acte d'enunciació parteixi d'un *site* abstracte, sinó que reivindicuem una enunciació antropomòrfica, segons la forma expressada per Francesco Casetti, en la qual tot discurs és certificat d'un *jo* narrador que es dirigeix cap un *tu* espectador. Per comprendre el debat, vegeu Francesco CASETTI (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra i Christian METZ (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Meridiens Klincksieck.



verbs d'acció, que contrasten amb les accions que mostren les imatges, muntades mitjançant un ritme accelerat. Mentre, les imatges articulen un veritable calidoscopi urbà, el comentari en *off* certifica la pretesa objectivitat del muntatge, dilueix les pistes que revelen els signes de l'experiència subjectiva de l'acte de filmació i estableix un llaç d'unió lògica entre les imatges. La imatge global de Bombai, com a autèntic microcosmos que defineix la multiculturalitat i la tolerància de l'Índia, presideix el to del pròleg i no torna a aparèixer fins al seu epíleg.

A *Índia, matri buhmi*, Rossellini du a terme un desplaçament des d'allò col·lectiu fins a allò particular, de l'Índia urbana cap a una Índia rural aliena a totes les formes publicitàries imposades des d'Occident. Aquest desplaçament es troba marcat per una sèrie d'interludis que precedeixen el relat de cadascun dels quatre principals episodis. A nivell visual, aquest desplaçament d'allò global a allò particular està marcat per la constant presència de tràvelings laterals i frontals. Aquests moviments de càmera actuen com a reveladors de l'existència d'un viatge que havia estat esborrat per la pretesa objectivitat del muntatge de les primeres escenes. El comentari en *off* torna a fer efectiu el pacte del desplaçament establert amb l'espectador model, ja que l'adverteix que la veritable Índia es troba en els poblats, en els sistemes de vida artesana allunyats de la vida urbana. En aquest espai, el documental pot convertir-se en una ficció presentada, sota la màscara de l'autenticitat, com a relat de vida.

La idea de desplaçament cap a l'espai de la ficció torna a aparèixer en la introducció del segon bloc, però es troba interrelacionada amb una reflexió didàctica impersonal sobre l'equilibri natural, la filosofia hindú, el concepte de l'existència d'un déu revelat a partir de la naturalesa i sobretot la idea de l'acció humana com a fragmentació de l'harmonia. En el segon episodi, el desplaçament del cineasta es desenvolupa de manera paral·lela amb el desplaçament de l'aigua. Naturalesa i acció humana busquen una difícil integració al voltant del fenomen de la presa d'Hirakud. La presa esdevé el símbol de l'acció humana que trenca amb l'equilibri imposat des de la naturalesa. La breu introducció al tercer episodi només es troba marcada per la idea del viatge cap a allò ocult, cap a un món on un vell viu integrat als ritmes diaris que marquen la seva vida quotidiana. El to del comentari en *off* es despersonalitza en el quart episodi, que es desenvolupa sota el signe del foc, visualitzat simbòlicament mitjançant una imatge animada de la calor. El narrador només apunta breus descripcions que ajuden a comprendre les el·lipses temporals que marquen el recorregut de la petita mona protagonista.

Les veus internes que marquen el to del comentari de tres dels quatre relats de vida inscrits dins del fresc *Índia, matri buhmi* es troben enunciadades mitjançant la utilització de la primera persona del singular, fet que els dona un caràcter homodiegètic, ja que qui parla és algú que es troba present en el món de la diegesi, és algú que ha viscut uns esdeveniments i que els reconstrueix des d'un incert present. El caràcter *homodiegètic* d'aquestes veus també és discutible, ja que la seva forma també es troba subjecta als diferents problemes provocats per la *fentise*, l'acte de simulació. En cap moment, els personatges

—interpretats per actors no professionals— es dirigeixen a la càmera o parlen de manera neutra com a dipositaris del cos de la veu en *off*. La seva veu, doblada al francès, es troba dissociada del cos en un espai indeterminat, i generalment no es correspon amb la veu original que escoltem en les escenes de ficció reconstruïdes en la pel·lícula. Aquestes escenes estan rodades en so directe i els diàlegs s'efectuen en la llengua del lloc. El so directe serveix per garantir un efecte de contemporaneïtat i per accentuar la impressió de realitat. Si l'espectador és capaç d'identificar cada veu amb un personatge concret, és gràcies als recursos de muntatge que ens proposen una associació de les imatges basada en la contigüïtat. El *jo* dels comentaris en *off* acaba projectant-se en un cos concret que assumeix la funció de protagonista.

Entre la veu interior que enuncia el relat des del passat i l'acte de mostra documental que utilitza els procediments propis de la immediatesa, existeix una fractura temporal que en alguns casos resulta molt curiosa. Per comprendre aquesta fractura podem prendre com a exemple un moment del primer episodi en el qual una noia canta una cançó en el llindar de casa seva mentre el comentari en *off* ens informa que el noi va haver de pujar diferents vegades a un arbre per poder veure millor la noia. La càmera mostra diferents vegades el noi pujant a l'arbre. La discontinuïtat entre els plans serveix per reforçar l'efecte de l'elipsi temporal, mentre que la repetició de les accions actua com a garantia de la seva freqüència, de la reproducció diària dels mateixos actes. En canvi, la cançó de la noia no ha estat tallada i la seva execució té lloc sempre en un present. La cançó serveix per crear la sensació de discontinuïtat dins d'un espai discontinu. ¿Des de quin temps és enunciat el relat? És evident que la construcció de l'episodi com a relat de vida determina que algú expliqui els fets des d'un temps posterior a la seva materialització, malgrat tot, però, Rossellini fingeix que aquests esdeveniments han estat reconstruïts en temps present, que la seva càmera ha estat deu mesos en un poblat de l'Índia esperant que els elefants i la parella protagonista acabin enamorant-se. A *India, matribhumi*, les diferents veus interiors són utilitzades com a estratègia narrativa per simular que allò representat no té un caràcter ficcional, sinó un caràcter factual, que la representació parteix d'una sèrie d'experiències viscudes. Rossellini utilitza les diferents formes narratives del *jo* per reforçar l'efecte de transparència del relat.

Els tres relats orals enunciat en primera persona tenen característiques i tons radicalment contraposats, fins al punt que gairebé podem aventurar-nos a afirmar que pertanyen a gèneres diferents. El primer relat posa entre parèntesi la quotidianitat per constituir-se com la descripció d'allò extraordinari. L'aparellament dels elefants crea un temps de descans en la monòtona vida del protagonista, durant el qual pot arribar a produir-se el seu enamorament. Existeix un relat de vida, perquè aquest no es basa en els fets diaris, sinó en l'alteració d'aquests fets. En el primer episodi, la presència d'allò extraordinari es troba anunciada per l'arribada d'una tribu de titellaires, moment que coincideix amb l'inici de l'enunciació en primera persona. El segon relat parteix de l'abandó d'allò extraordinari —la construcció durant cinc anys de la presa

d'Hirakud— per mostrar el procés d'acceptació d'una nova quotidianitat. El comentari en *off* no es limita a descobrir unes accions, sinó que es constitueix en reflex d'una interioritat, dels diferents pensaments que travessen la ment del protagonista, mentre passeja per aquesta naturalesa que la presa d'Hirakud ha transformat. Finalment, el tercer relat es basa en la ruptura d'una harmonia per la presència de la civilització. El relat es divideix en dues parts, en les quals el comentari en *off* canvia de to. En la primera part, el vell protagonista ens explica la seva vida quotidiana. El relat reforça la idea de freqüència, els fets no es produeixen, sinó que es reproduïen. El narrador sembla explicar un present eternitzat. La irrupció de l'home occidental en la selva trenca aquest equilibri i la veu en *off* canvia de temporalitat, ja que no es limita a descriure un present eternitzat, sinó a relatar uns esdeveniments.

Un dels elements més sorprenents d'*India, matri buhmi* és el de comprovar com es desenvolupa el procés de transició entre el comentari en *off* extern, enunciat mitjançant la tercera persona, cap al comentari en *off* interior enunciat a la primera persona. L'episodi en el qual aquest procés de transició presenta més complexitat és el primer. Rossellini ens ha situat en l'Índia rural, però curiosament, per introduir el tema dels elefants, s'allunya momentàniament de l'Índia rural i torna a la ciutat on troba els elefants fent un passeig. La imatge dels elefants en la ciutat li permet tornar a establir un pont visual —mitjançant la contigüïtat— amb la selva i descriure de manera minuciosa els sistemes de vida amb els elefants, convertits en veritables màquines al servei de l'ésser humà. Un cop troba el tema, el comentari en *off* es limita a proporcionar-nos un seguit d'informacions sobre els problemes que porta el manteniment diari dels elefants. És en aquest moment quan Rossellini du a terme una cuidada estratègia de transició enunciativa i passa subtilment de la tercera persona —el narrador impersonal— cap a la primera persona del plural —*nosaltres*—. Qui proporciona la informació dels elefants no és el narrador omniscient, sinó els cuidadors d'elefants que, a partir de la seva experiència quotidiana, disposen d'informacions de primera mà que comuniquen a l'espectador. La utilització de la primera forma del plural, com a veu enunciativa, actua com una veu marcada per la falsa modestia i no triga a dispersar-se per revelar l'existència d'un jo —el cuidador d'elefants enamorat de la filla del titellaire— que explica la seva experiència.

Les estratègies enunciatives que Rossellini du a terme mitjançant l'ús de la veu en *off* no pretenen anul·lar el poder de les imatges. Les descripcions orals no han estat concebudes per infravalorar el poder sintètic de les imatges, sinó com a simples estratègies per privilegiar la transparència. És molt curiós que *India, matri buhmi*, una de les obres de la filmografia de Rossellini on la paraula com a instrument d'enunciació té més importància, sigui al mateix temps la primera pel·lícula en la qual el cineasta explora a fons el valor didàctic de les imatges i on introdueix per primer cop el concepte d'imatge essencial, entesa com la imatge on es desenvolupen tots els aspectes formatius d'una idea. Un dels factors més sorprenents del projecte *India* és la capacitat de síntesi de Rossellini. Cada petit detall, cada fet en aparença intranscendent és símbol d'una deter-

minada concepció plural de l'univers. La imatge essencial acaba configurada en la seva filmografia com a utopia, com un sistema de creença en el valor dels ulls més enllà de les paraules:

La nostra dialèctica és purament verbal. Podem teoritzar tot allò que vulguem, però en la pràctica no fem més que il·lustrar un procés mental que és purament verbal. Si aconseguim deslliurar-nos de tot això, potser podrem arribar a trobar una imatge que sigui essencial. Aconseguir veure les coses tal com són, aquest ha de ser l'objectiu principal<sup>12</sup>.

La voluntat de síntesi va conduir el cineasta a plantejar-se una determinada visió del cinema basada en una reivindicació de la transparència, en la qual les imatges tenien com a funció la transmissió de les idees. Rossellini va començar a pensar en la possibilitat de transformar el cinema en un vehicle per comunicar idees. Aquesta voluntat de transformació de les imatges en idees reveladores conduirà el cineasta a la recerca de la imatge essencial. Aquesta idea comporta el redescobriments de l'alt valor cognitiu de les imatges, davant les quals l'espectador s'ha de trobar amb el deure d'interrogar-se sobre el perquè de cada cosa. A partir d'aquest moment, la preocupació clau del cinema de Rossellini serà perseguir la imatge essencial que sintetitzi el màxim d'informació possible.

L'única cosa que la pel·lícula té en relació amb els mètodes descriptius, rau en la possibilitat de ficar en un sol fotograma deu coses de cop. No fa falta ser analític en el cinema, malgrat que mai puguem deixar de ser-ho<sup>13</sup>.

L'atreviment de Rossellini a *India* va consistir a introduir la recerca d'un camí absolutament nou que capgirava la idea de documental. En partir d'una mirada exterior, que, de manera progressiva, en cadascun dels episodis, es converteix en una mirada interior, va transformar l'estructura del documental clàssic. Aquesta pluralitat de veus va caracteritzar-se per la necessitat de buscar una harmonia en l'interior del relat, que convertís el film en veritablement exemplar. El projecte *India* no va tenir continuïtat dins l'obra de Rossellini, el qual va abandonar la recerca de caire antropològic per tal de dissenyar un projecte enciclopèdic, a partir de 1962, que va qüestionar des de la utopia la institucionalització de la televisió i la posició demiúrgica del cinema d'autor.

*Índia, matri buhmi* va ser projectada el 9 de maig de 1959 fora de concurs en el festival de Cannes i després va ser vista en altres festivals, com el de Sant Sebastià. La recepció inicial de la crítica va ser molt favorable. Després de molts

12. Tag GALLAGHER; John HUGHES (1974). «Roberto Rossellini. Where are we going?». *Changes*, núm. 87, abril de 1974.

13. Fereydoun HOVEYDA; Jacques RIVETTE (1959). «Entretien avec Roberto Rossellini». *Cahiers du cinéma*, núm. 94, abril de 1959, p. 4.

anys, Rossellini gaudia d'una certa unanimitat. Un dels escrits més cèlebres a favor del film va ser obra de Jean-Luc Godard:

*India* posa en qüestió tot el cinema habitual, a partir d'una lògica absoluta més socràtica que Sòcrates. Cada imatge no és bella perquè és bella per ella mateixa, com un pla de *Que viva México*, sinó perquè ella és l'esplendor d'allò vertader<sup>14</sup>.

---

**Àngel Quintana.** Professor de Història i Teoria del Cinema a la Universitat de Girona. Crític de cinema del diari *El Punt* i col·laborador habitual de diverses revistes. Autor d'una tesi doctoral sobre el projecte didàctic de Roberto Rossellini, sobre qui també ha publicat una monografia. Autor també d'*El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*.

---

14. Jean-Luc GODARD (1959). «India». *Cahiers du cinéma*, núm. 96, juny de 1959, p. 41.